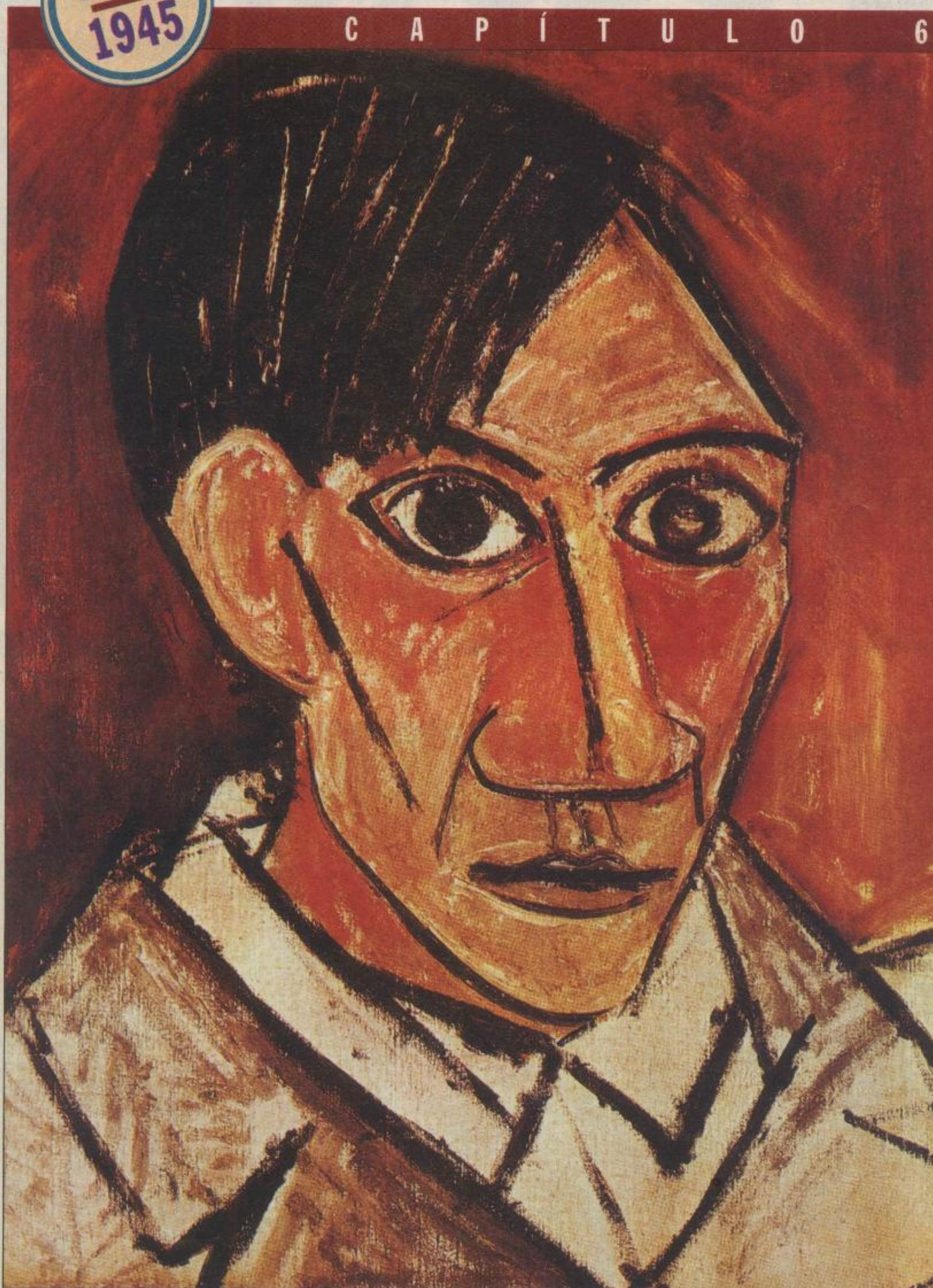
MEMORIA DE LA II GUERRA MUNDIAL

1939 1945

CAPÍTULO 6



Autorretrato de Picasso. (Galería Narodni, Praga).

COLECCIONABLE Página/12

Como no podía ser por menos, la guerra afectó al arte. Regímenes como el de Hitler o el de Stalin no gustaban de las experimentos artísticos. Francisco Calvo Serraller analiza lo que ocurrió con las corrientes artísticas de vanguardia de la época. Jesús García de Dueñas hace lo propio con el cine, a partir de películas poco conocidas en España, pero que tienen un gran mensaje moral y categoría estética.

ARTE Y CINE BÉLICOS

EL DESTINO

LAS HOSTILIDADES BÉLICAS NO SÓLO TUVIERON LUGAR EN LOS FRENTES, MARES Y CIELOS. TAMBIÉN SE REFLEJARON EN

DEL ARTE

LAS MUESTRAS ARTÍSTICAS. SI LA REPÚBLICA ESPAÑOLA HABÍA ELEGIDO A PICASSO COMO BUQUE INSIGNIA DE LA EXPOSICIÓN DE

EN LA GUERRA

PARÍS, HITLER MONTÓ UNA MUESTRA DE LO QUE CONSIDERABA ARTE DEGENERADO FRANCISCO CALVO SERRALLER

OCTAVE LANDUYT / MUSEUM WOOR SCHONE KONSTEN



Con apenas un poco más de un mes de diferencia entre sí, dos acontecimientos signan durante el verano de 1937 el destino bélico del arte, precisamente en los albores de la II Guerra Mundial. El primero de ellos era ya un fruto precoz de la guerra, el *Guernica,* de Pablo Picasso, que fue trasladado el 4 de junio de dicho año al pabellón de la República Española en la Exposición Internacional de París; el segundo, en el marco de la propaganda combativa del Tercer Reich, tuvo lugar en Múnich el 19 de julio, y consistió en la solemne inauguración, con presencia de Hitler, de la muestra conocida como *Entartete kunst (Arte degenerado),* donde se reunieron, para escarnio público, unas 650 obras de 112 artistas, seleccionadas entre lo más significativo de las vanguardias históricas —cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, arte abstracto—, ocupando en ella un significativo lugar, desde el punto de vista cualitativo y cuantitativo, los creadores alemanes, como, entre otros, Barlach, Beckmann, Corinth, Grosz, Heckel, Kandinsky, Kirchner, Klee, Kokoschka, Nolde, Pechstein, etcétera.



Que el Gobierno de la Segunda República Española, entonces debatiéndose contra el levantamiento militar que originó la guerra civil, eligiera como máximo representante del arte español al más conspicuo representante del espíritu vanguardista, Pablo Picasso, para ejecutar la obra que cubriría el mural más emblemático del pabellón español, mientras que, simultáneamente, el Gobierno nazi promoviera la muestra definitiva para escarnecer la misma vanguardia en sí, no sólo resulta, en efecto, significativo, sino que manifiesta la polarización ideológica que en todos los terrenos, pero en especial en el de la cultura, sacudió al mundo en la década de los treinta, durante la cual se elaboraron todos los materiales, físicos y espirituales, luego usados durante la Segunda Guerra Mundial.

Si la polarización fue extrema, no quiere ello decir, sin embargo, que resultara tan simple como para que, al hilo de los acontecimientos antes subrayados, se asociase arte de vanguardia con las fuerzas democráticas y progresistas, mientras que le hubiera de corresponder al fascismo la defensa del arte clásico, tradicional, académico o, en fin, ese su popular corolario de siempre, el llamado arte realista. La persecución y destrucción de todo atisbo de arte vanguardista ya era, por ejemplo, un hecho consumado al comienzo de los años treinta en la URSS, mientras que es conocida la entusiasta colaboración con el fascismo italiano de buena parte de los artistas futuristas, así como, en menor medida, se produjo, entre 1933 y 1937, un cierto debate en los círculos nazis entre cerrados partidarios del arte tradicional —Rosenberg— y, si no simpatizantes, al menos no opuestos por principio contra toda forma de vanguardia, sobre todo en lo que se refería al entonces denominado *expresionismo nórdico,* caso de Goebbels, el cual llegó a felicitar en su 70º cumpleaños al noruego Edvard Munch.

Podríamos seguir glosando a este respecto otras muchas circunstancias que desmienten o matizan la nece- ▷

Escuadrilla invisible

Con el título *Escuadrilla,* el artista Octave Landuyt hizo la composición de esta obra, en la que un grupo de personas mira con temor hacia el cielo. A la izquierda, cartel de propaganda nazi.


32

▷ saria adscripción de la vanguardia con el pensamiento izquierdista de entonces o del arte académico con el de la derecha, pero, en todo caso, hay dos hechos que sí son en este asunto irrebatibles: los regímenes totalitarios, al margen de su ideología, acabaron proscribiendo por completo cualquier manifestación cultural de vanguardia y adoptaron como estilo oficial el realista académico, en función de su concepción populista del arte al servicio de la propaganda política.

Pero, volviendo sobre el *Guernica* y su significación estética y moral, resta hacer una consideración preliminar más, que es decisiva para el tema del arte y la Segunda Guerra Mundial, aun cuando la obra de Picasso se había concluido antes de producirse ésta. Aunque la finalidad del pabellón español de la Exposición de París de 1937 era marcadamente airear los ideales democráticos y progresistas de la República, amenazada por la sedición militar, Picasso no recibió ninguna consigna política determinada, y, de hecho, el acontecimiento por él elegido, el bombardeo indiscriminado sobre la población civil de la villa vasca llevado a cabo por aviones alemanes de la Legión Cóndor, y, sobre todo, la forma que el pintor español eligió para representarlo, fueron marcadamente antibelicistas. De hecho, en el monumental cuadro, la guerra es vista a través de sus trágicas consecuencias en quienes no participan directamente en ella —mujeres, niños y animales—, a la vez que, contra todas las leyes de la iconografía épica occidental conocida, excepción hecha de *Los fusilamientos del 3 de mayo,* de Goya, que es su precedente moral, los *perdedores* o víctimas se convierten en protagonistas *triunfadores* de la escena, señalándose con ello la vacuidad de toda victoria impuesta por la sola fuerza.

Pero imponerse era lo que querían —y a toda costa— los contendientes de esta formidable guerra, y no repararon en medios para lograrlo. Realmente, el auténtico arte bélico es el de la mediación o, como apuntó Benjamin tratando de definir el fascismo, el de la "estetización de la política", para lo cual las artes plásticas, vanguardistas o no, resultaban escasamente útiles. De hecho, la conversión de la política en un gran espectáculo de masas, tecnológicamente de vanguardia, un poco en la línea de la wagneriana *obra de arte total,* que fusiona géneros en aras del efecto, fue el gran hallazgo de la política de los treinta, y no digamos de los años de la guerra, una contribución que, dicho sea de paso, nos ha seguido acompañando hasta la actualidad, mucho después de haber sido sepultado el fascismo histórico.

Parece, por otra parte, que el uso perversamente espectacular de la radio, el cine y otros medios de masas, que emplearon a conciencia los regímenes totalitarios, antes y durante la guerra, estaba, paradójicamente, inspirado en el modelo de la democracia de masas americana, aunque con la enorme diferencia moral, a favor de ésta, de que su imperialismo mediático no aspiraba a la totalidad ni, por ende, le era imprescindible fijar una identidad colectiva. En este sentido, va a ser en la *trastienda* de los regímenes democráticos no pulverizados por la fulgurante conquista nazi donde tendrá lugar la supervivencia de un arte no propagandístico, el de los refugiados vanguardistas o el de nuevas generaciones de artistas que trabajaban a la sombra de la amenazante guerra. Tal será el caso de los surrealistas exiliados en la ciudad de Nueva York durante los años de la guerra, pero no sólo de ellos, pues, por unas u otras razones, allí fueron a parar todos los que pudieron huir.

Refugio antiaéreo
Éste es uno de los escalofriantes dibujos de Henry Moore que representa a los londinenses apelotonados en el andén del metro, durante los bombardeos, como si fuera un sarcófago.

Los que no pudieron o no quisieron huir ante el súbito e imparable avance alemán, la práctica totalidad de los cuales, en lo que a la cultura de vanguardia se refiere, estaban en Francia, no fueron perseguidos, en principio, por el ocupante, excepción hecha, naturalmente, de los de raza judía o, en menor medida, de los que se habían mostrado políticamente muy activos frente al fascismo. Con todo, refugiados o supervivientes, la obra que entonces hicieron estos vanguardistas estuvo casi al completo resguardo de la mirada pública y no pudo emerger a la luz hasta la terminación de la guerra.

El arte de la guerra, en todo caso, como antes se advirtió, se concentró en la propaganda y el espectáculo, al menos en aquellos países en los que circunstancialmente fue posible todavía este dispendio asociado con la esperanza de victoria, como, sobre todo, en la Alemania de Hitler hasta 1944, y fue un arte dominado esencialmente por la arquitectura, construcción en firme o efímera. No en balde el arquitecto Albert Speer fue, junto a Goebbels, ministro de Propaganda, uno de los más allegados a Adolf Hitler. El estilo de esta arquitectura monumental fue siempre el de un neoclasicismo pomposo, que en Alemania parodiaba los precedentes de Schinckel o Von Klenze, mientras que en Italia se entreveraba de componentes racionalistas, lo que, comparativamente, lo haría más interesante. Por lo demás, en esta carrera hacia el pasado mítico, el de la germanidad o el de la romanidad, es lógico que se invirtieran por completo los valores modernos, rescatándose, en este sentido, la hasta entonces completamente desacreditada escultura de corte clasicista-académico —de la que, por cierto, ya había hecho una burla corrosivamente letal Baudelaire un siglo antes—, produciéndose con ello engendros retóricos del tipo de los que fabricaron en serie Arno Breker o Josef Thorak a base de toneladas de mármol que figuraban musculosos guerreros o caballos seudoheládicos, luego naturalmente emplazados en estadios o avenidas gigantescos.

Lo que explica que Pétain tuviera tan amplio apoyo fue que parecía totalmente irreversible la derrota del año 1940

Una suerte peor corrieron las artes consideradas modernas por excelencia: la música, que se limitó a la repetición paródica de lo más estruendoso compuesto por los románticos alemanes, y en particular Wagner, y, sobre todo, la pintura, ésta todavía más reducida al estereotipo odiosamente populista del realismo académico, concebido con una imaginería empalagosamente sentimental y nacionalista, cuando no dedicado a la fabricación en serie de retratos idealizados del líder.

Habiendo sido completamente liquidada la vanguardia y, en realidad cualquier obra creativa independiente en la Rusia de Stalin ya a comienzos de la década de los treinta, la terrible *masacre* sufrida allí por la invasión de las tropas alemanas no ayudó precisamente, durante aquellos años, a la estimulación de otro arte que no fuera el de la propaganda nacionalista como grito o intimidación para la resistencia a todo trance, llegando a rescatarse incluso los oficialmente caducos valores religiosos y siendo los instrumentos artísticos más lógicamente empleados los del cine, la fotografía, la radio y el cartel.

Pero, ¿acaso cabía otro arte público entonces, incluso en los países contendientes democráticos que no habían sucumbido? En realidad, excepción hecha de Estados Unidos de Norteamérica, en cuyo inmenso territorio no se sufrió ningún ataque directo, no había literalmente la mínima posibilidad para el desarrollo normal de cualquier actividad artística en público que no fuera la antes descrita, pero, incluso en la propia América, la masa de refugiados vanguardistas allí provisionalmente afincados re- ▷

MIRÓ / COLECCIÓN PARTICULAR DE NUEVA YORK



▷dujo la proyección de su actividad a círculos muy pequeños de Nueva York, como el de la revista surrealista *VVV*, la galería Art of this Century, de Peggy Guggenheim, o, en fin, el Museo de Arte Moderno, de Alfred H. Barr.

En todo caso, es, desde luego, preferible que la creación artística se produzca a que no pueda tener lugar en público. En este sentido, aun en medio a veces de terribles dificultades, durante la Segunda Guerra Mundial se llevaron a cabo obras de calidad e importancia moral trascendentales. Tal fue, por ejemplo, la obra de Picasso de la primera mitad de los cuarenta, aún muy soterradamente en la estela de la *terribilità* admonitoriamente dolorosa del *Guernica,* aunque sin sus contenidos explícitos; como también resultó emocionante la experiencia, casi mística, de las *Constelaciones,* de Miró, o, en fin, a título sólo de ejemplo, los escalofriantes dibujos de Henry Moore que representaban a la población londinense, apelotonada en los andenes del metro como en un sarcófago durante los bombardeos...

Las obras vanguardistas estuvieron ocultas a la mirada pública y no emergieron hasta el término de la contienda

Pero, por otra parte, quizá la consecuencia más notable de la II Guerra Mundial en el terreno de las artes fue la conversión de la vanguardia en el lenguaje oficial de las democracias triunfantes. A ello ayudó no sólo el recuerdo de la persecución implacable a la que había sometido al arte vanguardista el nazismo, sino también el hecho de que, una vez firmada la paz e iniciada la guerra fría, el bloque comunista siguiese empeñado en impedir, de puertas para adentro, cualquier manifestación de arte vanguardista. Por último, también influyó el que, como escribiera el crítico Harold Rosenberg a propósito de la caída de París, en esta simbólica ocupación de la hasta entonces capital mundial de la vanguardia, también tuviera simultáneamente lugar la transmisión del papel de liderazgo cultural a la entonces emergente Nueva York, la metrópoli de la nueva potencia imperial.

Sea como sea, a la conclusión de la guerra, la vanguardia dejó de ser un fenómeno minoritario y sin protección oficial. En crisis en la época de entreguerras, y no sólo por la persecución política a la que la sometieron los regímenes totalitarios, sino también por la autocrítica llevada a cabo contra su esencia formalista por los propios vanguardistas, que quisieron aproximarla de nuevo a la realidad, al orden, reafincarla en el contenido o, si se quiere, *re-semantizarla,* paradójicamente, la vanguardia se hizo oficial *después de morir,* restándole sólo convertirse en un arte de masas, lo que no tardó en producirse, apenas tres lustros después de terminar la guerra y con el triunfo del pop.

Institucionalizada la vanguardia y transformada la política en un espectáculo, tal y como ocurre hoy día, quizá ese no creativo caos que es la guerra, vista en perspectiva, no haya dejado de rendir sus frutos como *acelerador.* No es que el arte, una vez más, haya salido bien parado de esta experiencia histórica, pero, en los regímenes políticos democráticos, entonces como actualmente, sigue al menos conservando un lugar en la trastienda, probablemente el único posible, si pensamos que su reino no puede sacrificar jamás el medio al fin, ni el fin al medio, con lo que, a diferencia de la guerra, no es totalmente de este mundo. □

El 'führer' enfurecido

A Hitler le irritaban cuadros como éste de Ernst Ludwig Kirchner *(Escena callejera en Berlín)* y a los que calificó de "arte degenerado". Arriba, obra de Miró de la serie *Constelaciones.*





LAS MEDITACIONES DE GRANDES AUTORES CINEMATOGRÁFICOS SOBRE LA GUERRA NO SE HALLAN EN LOS FILMES

LOS COMBATES

MÁS CONOCIDOS DEL GRAN PÚBLICO. A CONTINUACIÓN SE PASA REVISTA A UNA SERIE DE TÍTULOS NO MUY POPULARES, PERO QUE

DEL CINE

PERMITEN UNA REFLEXIÓN CON RIGOR, HONESTIDAD Y SOLVENCIA ESTÉTICA JESÚS GARCÍA DE DUEÑAS

Leslie Howard no estaba satisfecho con su carrera de actor y quería dedicarse a la producción y a la dirección. Pero la guerra truncó sus aspiraciones… El avión en el que viajaba de Lisboa a Londres fue derribado el 1 de junio de 1943. Estaba desarrollando una activa campaña de conferencias en favor de los aliados y prestaba su voz en la radio para la propaganda antinazi. Un año antes, Carole Lombard había muerto en un accidente aéreo cerca de Las Vegas, el 16 de enero de 1942, cuando regresaba de una gira de Artistas en Combate. Sólo hacía unos meses que había protagonizado la sátira antinazi de Lubitsch *To be or not to be.*

Estas dos catástrofes aéreas permitían a Hollywood exhibir su contribución a la guerra y monopolizar el interés de las audiencias, e incluso de la crítica, hacia la producción de filmes de este género. Bien es cierto que, a principios de 1942, Roosevelt ordenó crear la Sección de Cine del War Department, al frente de la cual designó a Capra, que inicialmente movilizó a A. Litvak y a Joris Ivens para la serie *Why we fight.* Participaron famosos realizadores que fueron ascendidos a cargos en el Ejército norteamericano: Wyler *(Memphis Belle)*, Ford *(Batle of Midway)*, Walt Disney *(Victory through airpower)*…

Con todo el poder de fascinación de Hollywood, con la energía y la capacidad de los cineastas norteamericanos, no les costó trabajo a hombres como Zanuck, Huston, Wellman o Fuller cumplir con la campaña patriótica que se les encomendaba. Y la única misión de los numerosísimos documentales y películas argumentales, cuyo eje dramático era el conflicto bélico, y que realizaron autores de primera fila, era gratificar la expectativa del espectador que deseaba una confirmación de que la experiencia norteamericana en la guerra era positiva.

De Wicki a Resnais

Escena de *El puente* (Bernhard Wicki, 1959), un preciso testimonio sobre los adolescentes enrolados al final de la guerra. A la derecha, imagen de *Noche y niebla* (Resnais, 1955).

Tendría que llegar la paz, e incluso pasar varios años más, para que la concepción del *filme de guerra* como instrumento de propaganda patriótica se modificara, para que ese género llegara a ser uno más, como el *western,* el musical, el *thriller,* la comedia, y sobre todo, para que los autores pudieran reflexionar sobre los hechos, más allá de la emoción de la contingencia vivida en los campos de batalla. Tendrían que pasar también los años para que los espectadores comprobáramos lo que habíamos sospechado: que *no sólo* los americanos eran capaces de abordar el cine bélico; que también los soviéticos, por ejemplo, tenían algo que decir al respecto. Por otra parte, algo fundamental echábamos en falta: una mirada cinematográfica a un tema particularmente delicado: el de las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki, circunstancia que el cine norteamericano nos había hurtado.



Seguramente fue el filme de Alain Resnais el que removió la conciencia del espectador y le ayudó a recordar el espanto de la atrocidad atómica sobre esas dos ciudades japonesas. Muy pertinentemente se ha repetido el tópico de que Alain Resnais es el cineasta de la memoria, y en *Hiroshima, mon amour* (1959) nos conmovía con su desesperado y lírico llamamiento a recordar esa página bochornosa de la historia, aquellas fechas del 6 y 9 de agosto de 1945. Pero antes, el cine japonés había afrontado el tema en dos filmes de impresionante verismo, convertidos en clásicos: *Los hijos de Hiroshima* (1952, Kaneto Shindo) e *Hiroshima* (1953, Hideo Sekigawa). El primero es de una dureza insoportable y de una extremada sutileza, muy propia del estilo de Shindo. La película de Sekigawa es una de las diatribas más virulentas, aunque desprovista de toda retórica, que se hayan filmado contra el horror atómico.

Sin embargo, tendrían que transcurrir más de 30 años para que la reflexión sobre esa atrocidad pudiera hacerse con la suficiente elocuencia y la necesaria perspectiva intelectual, aunque no exenta de ferocidad: *Lluvia negra* (1989, Shohei Imamura). Es una ironía que el cine americano, tan remiso a tratar el espinoso asunto, se apropiara de idéntico título *(Black rain,* 1989, Ridley Scott) en una de las películas más banales del brillante director inglés, pa- ▷

▷ ra desnaturalizar la prodigiosa metáfora contenida en el filme japonés, en el que la lluvia negra (los efectos de la explosión de 1945) seguía cayendo en la actualidad, en la fecha de realización del filme, sobre los desconcertados hombros de los personajes. La aparente serenidad de las imágenes era el voluntario ejercicio de estilo que nos proponía Imamura, en plena madurez, muy lejos de aquel exabrupto juvenil que supuso *Cerdos y acorazados* (1961).

Es una constante en el cine japonés de los años cincuenta y sesenta la alusión a la destrucción atómica. La dificultad de visionar cine de esa nacionalidad en nuestro país durante esas décadas obliga a que la nómina de títulos tenga que referirse a los mencionados, que han tenido circulación en Francia o han podido ser alcanzados en Festivales. La única excepción nos la proporcionó hace un par de años La 2 de TVE, programando en versión original la magnífica *Lluvia negra,* de Imamura.

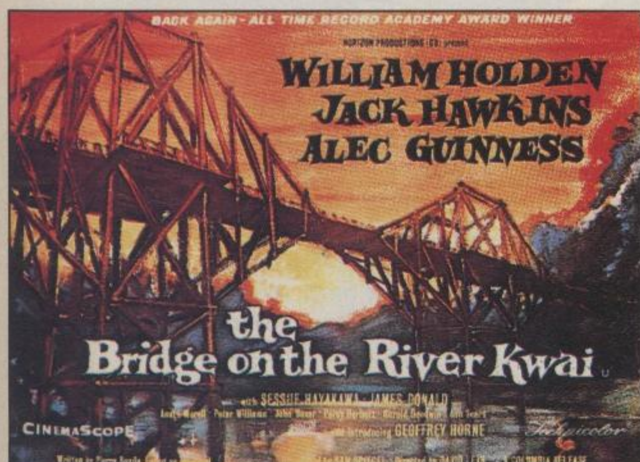
Y una última puntualización acerca del mutismo del cine norteamericano ante este tema: en su esclarecedor libro *Projections of war. Hollywood, American culture, and World War II,* el historiador Thomas Doherty subraya que los censores de la oficina gubernamental actuaron con extremada sensibilidad para eliminar de los noticiarios que daban cuenta de los *hechos de guerra* de Nagasaki e Hiroshima aquellas imágenes que pudieran herir el patriótico entusiasmo de las conciencias, ansiosas de que la maldita guerra del Pacífico se acabara de una vez. Sólo había que mostrar aquellas relampagueantes acciones aéreas con objeto de persuadir de su necesidad bélica: obtener pura y llanamente la paz.

Con la paz, el filme de guerra se convirtió en un nuevo género más y se pudo reflexionar sobre los hechos de fondo

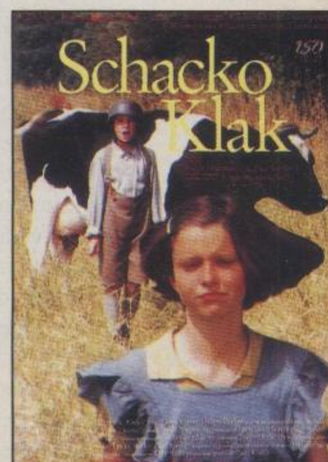
Si hay una película original en la historia del cine que pretenda describir el conflicto bélico, ésta es *El giro decisivo* (1946, Friedrich Ermler), acerca de la batalla de Stalingrado, pero…, en lugar de acción, meditación. No hay escenas de trincheras ni combates; tampoco cañonazos ni rostros sudorosos de héroes disparando: el escenario de la propuesta de Ermler es un despacho. El Estado Mayor soviético diseña sobre unos planos la batalla de Stalingrado. Las dudas y decisiones de los generales constituyen el nervio dramático de este filme admirable y original, que, como es natural, fue criticado en la URSS por no exaltar el ardor de los combatientes y limitarse a discusiones de gabinete.

Ese mismo tono reflexivo aparece en dos filmes americanos: *The story of G. I. Joe* (1945, William A. Wellman) y *A walk in the sun* (1947, Lewis Milestone). Las batallas aéreas (especialidad del









antiguo aviador Wellman) se alternan con el diario que redacta el periodista interpretado por Burgess Meredith; en cuanto *A walk in the sun,* Milestone sigue los pasos de una patrulla perdida en los caminos de Salerno, en tanto que se articula una meditación pacifista en tres niveles: diálogos de los personajes, voz en *off* del protagonista (Dana Andrews) y una balada que puntúa la acción.

Volvamos a Stalingrado, de paso por Berlín. Los soviéticos nos ofrecieron dos filmes ejemplares. *La batalla de Stalingrado* (1948, Vladímir Petrov) supone una grandiosa reconstrucción del episodio que decidió (en 1943) el destino de la guerra, y *La caída de Berlín* (1949, Mijaíl Chiaurelli), una epopeya de una belleza visual que difícilmente se puede olvidar. Ahora, al cabo de los años, salta a la memoria como un rastro desagradable la exaltación que en ellos se hacía del culto a la personalidad de Stalin, pero aquellos fastuosos movimientos de cámara, los increíbles medios puestos a disposición de los autores y el inteligente uso que hicieron de ellos tardarían muchos años en ser alcanzados (y no superados) por el talento de Ford Coppola en *Appocalypse now.*

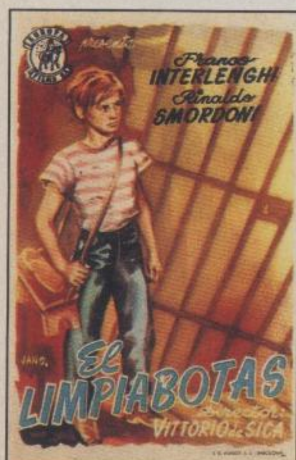
Lejos del monumentalismo de esas producciones encontramos dos filmes singulares: una rareza que ayuda a la causa de la paz por los tortuosos caminos del artificio narrativo del *suspense, Náufragos* (1944, Alfred Hitchcock), y *Uno Rojo, división de choque* (1980, Sam Fuller). Al igual que Wellman y otros realizadores norteamericanos, Fuller había *hecho* la guerra (participando en la Operación Omaha). Cuando se dispone a contar su experiencia, rechaza cualquier ensoñación épica. Un diálogo entre el sargento y el recluta refleja con exactitud la opinión del autor: "No puedo asesinar a nadie", protesta el soldado. "No asesinamos, matamos", sentencia el sargento (Lee Marvin). "Es lo mismo". "De eso nada, Griff. No asesinas a los animales, los matas".

Todavía en 1980 resultaba escandalosa la franqueza expositiva de Sam Fuller. Para los que tenían buena memoria, habían quedado impresas las espeluznantes imágenes de *Fuego en la llanura* (1959, Kon Ichikawa), el alegato más furibundo que se haya rodado nunca contra los desastres de la guerra. Y la alusión a Goya resulta oportuna, porque Ichikawa adoptaba esa mirada sardónica, despiadada, para reflejar un episodio de insufrible salvajismo: perdidos en la llanura, hostigados por las tropas norteamericanas, unos pocos soldados japoneses sobreviven practicando el canibalismo, alimentándose de sus propios compañeros...

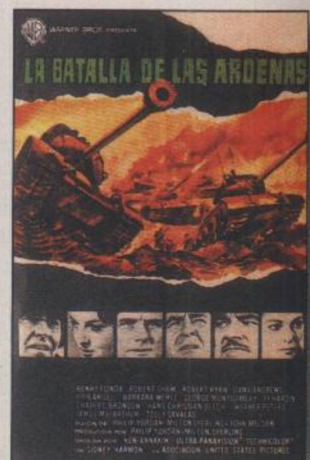
De nuevo es el cine europeo el ▷

Átomos retardados

Los efectos de las bombas atómicas norteamericanas arrojadas en 1945 sobre Hiroshima y Nagasaki se seguían sintiendo cuando se rodó en 1989 *Lluvia negra,* película de Shoei Imamura.







▷ que se ocupa en mayor medida de otro de los temas cruciales en relación con la guerra: el de la infancia desamparada, los niños afectados por un conflicto que no entienden, pero que les arroja a un estupor desconcertado. *En algún lugar de Europa* (1947, Geza von Radvanyi), con guión de Bela Balasz, describía la situación de unos muchachos huérfanos que se agrupaban en bandas para robar. El escenario era la Hungría de la inmediata posguerra y la llamada de atención de Radvanyi no podía ser más clara: la reconstrucción de Europa era un imperativo urgente, pero, entre tanto, esos niños abandonados, cuyos padres habían muerto en combate, no tenían otro recurso inmediato que el pillaje.

Alemania, año cero (1947, Roberto Rossellini) va un poco más lejos. Entre los escombros de Berlín se desarrolla el aprendizaje de un niño, hijo de un soldado de la Wehrmacht que ha vuelto herido del frente. Bajo la influencia de un ambiente familiar y social infectado por las consignas nazis, el chico emprende una travesía barojiana por los trapicheos del mercado negro y las experiencias con pederastas que pululan por la ciudad devastada. El clima de depravación moral, la *educación* que recibe de un profesor nacionalsocialista, le impulsan a envenenar a su padre y a suicidarse él.

Si hay un filme bélico original, éste es 'El giro decisivo', sobre Stalingrado, y transcurre íntegra en un despacho

Rossellini se había aproximado ya al tema en uno de los seis episodios de *Paisa* (1946), de forma fresca y espontánea, relatando el intercambio de mentalidades entre un soldado negro yanqui y un pícaro rapaz napolitano. Pero es otro compatriota suyo y compañero de generación el que firma la obra maestra italiana sobre el tema: *Limpiabotas* (1946, Vittorio de Sica). Los pequeños limpiabotas no sólo son víctimas de las consecuencias de la guerra, sino que van a serlo del sistema penitenciario, en el que perviven los fundamentos de la ideología fascista. De Sica era magistral cuando aparentaba una neutralidad ante las cosas que escondía una mirada ácida y vitriólica, reclamando una acusación directa contra la podredumbre de un sistema, intacto *a pesar de* la guerra.

Gozó de cierta fama en su tiempo *El puente* (1959, Bernhard Wicki), un preciso testimonio sobre los adolescentes que fueron enrolados para defender los últimos rescoldos del Tercer Reich: resultaba particularmente patética la imagen de aquel adolescente a quien el uniforme le venía ancho... Si este filme fue muy popular por su ingenuo humanismo, pasó inadvertido (aquí, en España, ni siquiera se distribuyó) *Escucha la voz del océano* (1950, Hideo Sekigawa), que también aborda el tema de la adolescencia interrumpida por la llamada a filas; pero lo que en el filme de Wicki no era más que un aldabonazo sentimental, en el de Sekigawa se convertía en un agrio discurso contra el militarismo nipón: la audacia narrativa partía de una construcción literaria que argumentaba con las cartas enviadas a sus familias por estudiantes muertos en el campo de batalla. A partir de semejante propuesta, el inconfundible estilo seco y contundente del gran realizador japonés no daba respiro al espectador, golpeado con inclemencia por imágenes de notable vigor.

En el bando opuesto, una obra también vigorosa, aunque su bellísimo tratamiento formal pudiera hacer pensar en algún grado de complacencia: *El imperio del sol* (1987, Steven Spielberg). Esas caídas en el sentimentalismo, tan frecuentes en otros filmes del autor, estaban aquí ausentes, sin renunciar a su obsesiva transmutación de sueños infantiles en aventuras; pero lo que aquí nos relataba era una pesadilla, con un grado de sinceridad y un verbo poético de primera magnitud. El primer testimonio sobre los campos de exterminio —el primero válido desde un punto de vista artístico— es *Maidanek, cementerio de Europa* (1944, Aleksandr Ford). Realizado en colaboración con su compatriota polaco Jerzy Bossak, se constituye no sólo en el filme de obligada referencia sobre el tema, sino en archivo permanente de imágenes, pues casi todos los filmes que se han hecho posteriormente acerca de los campos que se especializaron en la *solución final* han tomado prestadas —o, más bien, robadas— algunas de las más escalofriantes escenas que aquí aparecieron por primera vez. Tal es el caso de *Noche y niebla* (1955, Alain Resnais). Es cierto que Resnais utiliza planos de Ford-Bossak, pero también de los noticiarios de los propios nazis, recuperados por los aliados. Ante este documental, hay que afinar los adjetivos y recuperar el gastado sentido de las palabras que se usan para el elogio. Sencillamente, es insuperable. Cuánta concisión, qué extremado rigor en contar algo tan enormemente complejo... ¡en media hora de duración! Hasta la música de Hanns Eisler, tan plomiza y concienciada en otras películas *comprometidas*, es de una apabullante austeridad en este soberano y mágico ejercicio de montaje.

Aquí encontramos de nuevo a Spielberg: *La lista de Schindler* (1993). Otro sueño infantil convertido en pesadilla; en este caso, se hace eco no sólo de sus propias vivencias, sino de las de todo un pueblo sometido al Holocausto. Por ello, la secuencia final —acusada de blanda— es de una elocuencia dramática terrible, conclusión irremediable de una estructura dramática muy compleja, en la que Spielberg demuestra haber alcanzado una madurez que le sitúa a la altura, o por encima, de los grandes realizadores norteamericanos contemporáneos.

Aunque no trata específicamente de un campo de exterminio, el clima opresivo de *Arco iris* (1944, Marc Donskoi) se concentra con despiadado verismo en el atroz comportamiento nazi al describir la ocupación de un poblado ucranio. Los recuerdos de su propia experiencia como detenida y superviviente de los campos de Auschwitz y Ravensbrück son el componente narrativo de *La última etapa* (1948, Wanda Jakubowska), una de las confidencias más conmovedoras acerca del horror que puede soportar el ser humano, pero también de la capacidad para sobreponerse a la ignominia. *La verdad no tiene fronteras* (1949, Aleksandr Ford) reconstruye la insurrección del gueto de Varsovia y la implacable destrucción de los judíos por las tropas alemanas.

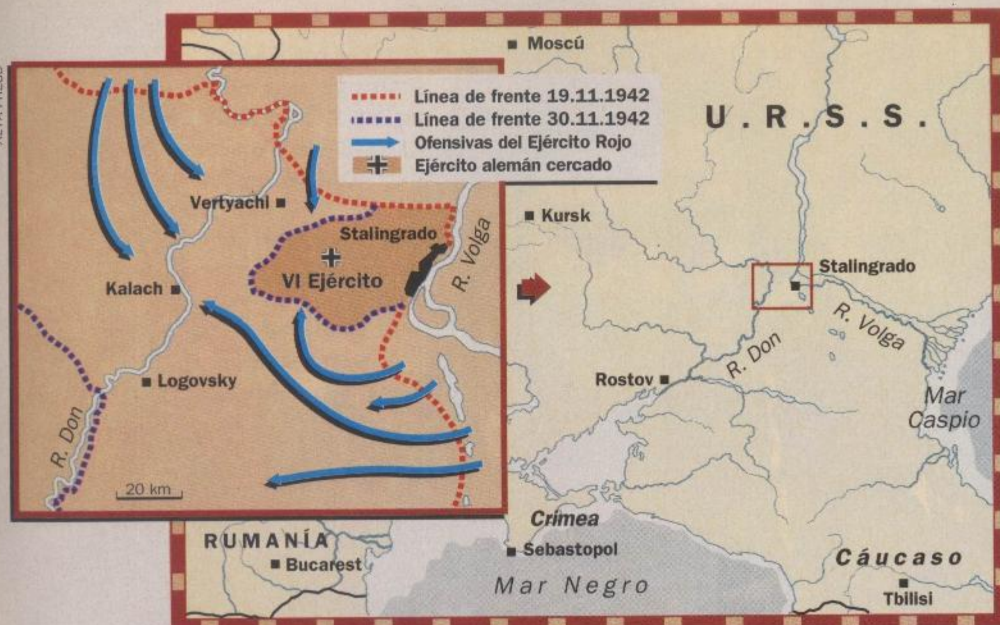
Cuatro títulos de valor desigual cierran este bloque: *(Estrellas)* (1958, Konrad Wolf), que describe el viaje de la muerte en los vagones de ferrocarril con destino a Auschwitz; aparte de lo conmovedor del episodio, para los espectadores españoles exiliados en las salas parisienses había una emoción añadida: los personajes eran judíos sefardíes que se expresaban en ladino. De *Kapo* (1959, Gillo Pontecorvo) aún puede recordarse el odioso viaje hacia la indignidad, determinado por las condiciones del campo, del personaje interpretado por Susan Strasberg. *L'enclos* (1960, Armand Gatti) dramatiza el estado psicológico de los prisioneros de un campo de concentración. Y *La pasajera* (1961, Andrzej Munk) introduce un tema que sería objeto de muchas variaciones posteriores: las relaciones entre víctima y verdugo en el ambiente de un campo de exterminio.

El gran realizador polaco no pudo finalizar la película, que concluyeron sus discípulos y amigos, entre ellos Wajda. Un accidente de automóvil acabó con su vida cuando estaba en pleno rodaje. El círculo se cierra: la guerra se cobra sus tributos en los cineastas. En la estela funeraria que se ha abierto con Leslie Howard y Carole Lombard, la rúbrica la pone Andrzej Munk. □

Entre mujeres solas

Kapo (Gillo Pontecorvo, 1959) describía en términos de agrio lirismo el odioso viaje hacia la indignidad, determinado por las condiciones del campo, del personaje interpretado por la actriz Susan Strasberg.





ALTA PRESS

LA BATALLA DE STALINGRADO

Hitler quería tomar Stalingrado por lo que la ciudad tenía de símbolo en contra de los deseos de sus generales. Las hostilidades duraron desde octubre de 1942 hasta finales de enero de 1943. Para entonces más de 140.000 alemanes habían perdido la vida y otros 100.000 fueron hechos prisioneros.

Cronología de la guerra (1939-1945)

Europa y el Mediterráneo

1944

23 de enero: desembarco aliado en Anzio (Italia).
29 de enero: comienza la ofensiva sobre Cassino.
enero-mayo: triple ofensiva soviética por Ucrania, sobre Crimea y por el norte.
febrero-mayo: intensos bombardeos sobre industrias aéreas y de petróleo en Alemania.
19 de febrero: pequeño blitz sobre Londres.
15-23 de marzo: nueva ofensiva sobre Cassino.
4 de junio: los aliados entran en Roma.
6 de junio: Día D, invasión de Normandía.
12 de junio: cohetes V1 alemanes alcanzan la ciudad de Londres.
23 de junio: los rusos recuperan Bielorrusia.
23 de julio: los rusos toman Lublin (Polonia).
Agosto-octubre: insurrección en Varsovia contra los ocupantes alemanes.
15 de agosto: desembarco aliado en el sur de Francia.
17 de agosto: los aliados completan la ocupación de Normandía.
24 de agosto: liberación de París.
3 de septiembre: liberación de Bruselas.
8 de septiembre: Londres alcanzada por cohetes V2.
17 de septiembre: fallida operación aliada sobre Arnhem.
16 de diciembre: ofensiva alemana en las Ardenas.

Asia y Pacífico

1944

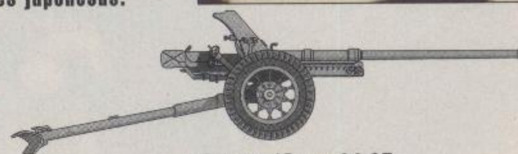
Enero-julio: ofensiva norteamericana en el Pacífico central, sobre las islas Marshall, Carolinas y Marianas.
Febrero-julio: ofensiva británica en Birmania y duros contraataques japoneses sobre el norte de la India (batallas de Imphal y Kohima).
Marzo-julio: los norteamericanos completan la ocupación de Nueva Guinea, después de tomar Hollandia, Aitape y, finalmente, Sansapor.
5 de junio: los norteamericanos invaden Saipan coincidiendo con el comienzo de los bombardeos sobre Japón.
4 de julio: los japoneses derrotados en Imphal.
18 de julio: dimisión del general Tojo como jefe del Gobierno japonés. Había ordenado el ataque sobre Pearl Harbor. Al acabar la guerra fue procesado en los "juicios de Tokio", equivalente de Nuremberg. Finalmente fue ahorcado.
Agosto: los norteamericanos recuperan Tiniam y Guam.
Septiembre: gran ofensiva aliada en Birmania.
20 de octubre: los norteamericanos desembarcan en Filipinas.
25 de octubre: batalla del Golfo de Leyte.
Noviembre: bombardeo sistemático de ciudades japonesas.



PPD-34



PTRS-41



Cañón 45 mm M-37

La lucha que conmovió al mundo

La infantería soviética avanza por los campos helados que rodean Stalingrado. Debajo, un soldado ruso conduce a una columna de prisioneros de la Wermacht. En la otra imagen, el cadáver de un carrista alemán.





Los meandros del Volga y el Don

Los ríos Don y Volga tienen sendos meandros con forma de V en las inmediaciones de Stalingrado, con los respectivos vértices apuntando el uno hacia el otro con una lengua de tierra de por medio. Stalingrado se extiende por el meandro del Volga. Los alemanes no necesitaban ocupar la ciudad, sino simplemente controlar el cuello de botella que forman los vértices de los meandros.

1. Los rusos hicieron frente a los alemanes en el barrio norte de la ciudad. Cada vez había más ruinas y escombros, lo que favorecía la acción de los francotiradores.

2. El río tenía una orilla escarpada que permitía defender con facilidad esa zona. En la ladera había cuevas, excavadas para la ocasión, que se utilizaban como refugios y en los que se hacinaban los heridos y el material.

3. Las tropas soviéticas obstaculizaron el apoyo de la aviación alemana a sus fuerzas instalando baterías antiaéreas en las isletas del río.

4. Por la noche, barcazas soviéticas aprovechaban la oscuridad para abastecer a sus soldados y evacuar a los heridos.

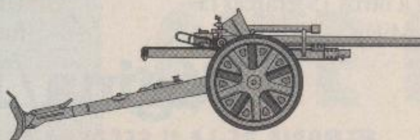
5. La lucha tenía que hacerse cuerpo a cuerpo. Los alemanes quedaron atrapados sin más posibilidad que la de rendirse. Esto es lo que hizo von Paulus.



Carabina 98k



MP40



Cañón 105 mm

PROTAGONISTAS
DE LA II GUERRA MUNDIAL

1939 — 1945

MUSSOLINI

Mussolini llegó al poder el 30 de octubre de 1922. Creó una dictadura de partido único, un régimen totalitario, dirigista y corporativo, con una política exterior que aspiraba a construir un nuevo Imperio Romano.

De origen modesto, hijo de un herrero tabernero y de una maestra, de temperamento turbulento y agresivo, ateo, anticlerical, estudiante mediocre (era maestro, pero casi no ejerció), de vida desordenada y anárquica, Mussolini militó en el Partido Socialista Italiano, en su ala izquierda, hasta que la Primera Guerra Mundial alteró radicalmente su trayectoria política: contra el neutralismo de su partido, Mussolini optó por la intervención en la guerra, que él veía como una guerra nacional y revolucionaria, en la que Italia podía recuperar los territorios irredentos enclavados aún en el imperio austrohúngaro.



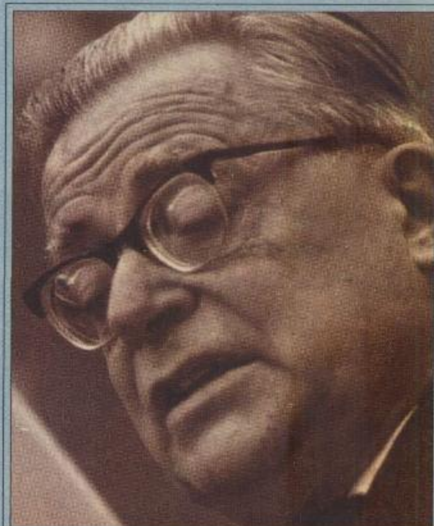
Creó el fascismo, un movimiento incoherente y demagógico como su líder

Expulsado del PSI, Mussolini creó el fascismo en marzo de 1919, un movimiento de ex combatientes y jóvenes, incoherente y demagógico como su líder, volcado a la acción violenta y la exaltación nacionalista, que llegó al poder porque capitalizó la crisis económica, social, política y moral de la Italia de la posguerra. El régimen fascista tuvo un apoyo social amplio por lo menos hasta 1935. Pese a su histrionismo, Mussolini logró respetabilidad internacional y aun intervino en la política europea como una fuerza arbitral y moderadora. Confiado en que las circunstancias le favorecían, en 1935 invadió Abisinia, como parte del Imperio Romano que quería restaurar (y en 1936 apoyó decididamente a Franco en la guerra civil española). La guerra africana fue muy impopular, aisló a Italia y no le dejó otro aliado que la Alemania nazi. El resultado último de todo ello fue la entrada de Italia en la Segunda Guerra Mundial, en junio de 1940: tras tres años de derrotas ininterrumpidas, Mussolini fue destituido en julio de 1943 y arrestado. Liberado por los alemanes, fue puesto por Hitler al frente de una república fascista del norte de Italia. Mussolini acabó sus días, a finales de abril de 1945, tras ser ejecutado por la Resistencia, colgado —junto a su amante y a otros 15 jerarcas fascistas— del techo de un garaje de Milán.

TOGLIATTI

El papel que el Partido Comunista Italiano tuvo en la Resistencia (un 60% de los 200.000 partisanos) y en la posguerra hizo de su principal dirigente, Togliatti, la clave de la democracia italiana tras el fascismo. Ello tuvo no poco de paradójico. Togliatti —grueso, de pequeña estatura, inteligente, algo cínico, incansable y enérgico—, que en 1921 había sido uno de los fundadores del partido (era amigo de Gramsci, el inspirador del PCI), fue durante años uno de los funcionarios de la Internacional Comunista más leales a Moscú (donde residió de 1926 a 1944).

Como funcionario del Comintern, Togliatti fue uno de los inspiradores de la estrategia de *frente popular* promovida desde 1935, y como tal participó en la guerra española, una experiencia decisiva en su vida. Su mismo retorno desde Rusia a Italia en marzo de 1944 fue también una operación inspirada por Moscú. La decisión, que significó el apoyo comunista al Gobierno monárquico de Badoglio (nombrado por el rey tras cesar y arrestar a Mussolini en julio de 1943), conmocionó a las fuerzas de la democracia y de la resistencia italianas. Pero fue la decisión que selló el destino democrático de Italia: el PCI fue el puente entre la Resistencia y la monarquía, sostuvo al Gobierno de Parri, formado tras la victoria en junio de 1945 (Togliatti fue ministro y vicepresidente) y participó en los tres Gobiernos que el democristiano De Gasperi, proclamada la República, formó entre 1945 y 1947; como ministro de Justicia (1945-1946), Togliatti puso fin a las depuraciones de fascistas y suscribió el artículo que en la Constitución daba papel especial a la Iglesia en la vida italiana. Ya fuera del Gobierno, Togliatti sufrió un atentado en 1948: fue él quien impidió que se produjese como reacción una insurrección comunista.



Condujo al PCI a la independencia de hecho de la Unión Soviética

Togliatti fue un comunista pragmático. Recuperó, tras 1945, el legado ideológico de Gramsci (con el que, sin embargo, cortó toda relación en 1926, tal vez por orden de Moscú). Llevó al PCI por una dirección independiente y original —que conllevaría la ruptura de hecho con la URSS— e hizo de aquél un partido de masas y una gran fuerza cultural. / **J. P. FUSI**

Página/12

MEMORIA DE LA II SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Próximo capítulo: Holocausto